

Una revisión del cine chileno

«Chile de corto y de largo», es una amplia muestra de la producción cinematográfica de ese país sudamericano que abarca filmes de ficción, documentales y de animación en un período que va de 1967 a 1996. Lo han organizado la Embajada de Chile, la Casa de América y la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores de aquella república.

Más allá de los obvios motivos de información y difusión cultural que promueven esta muestra –muchos de cuyos títulos son desconocidos en España– resultaría significativo analizar las fechas entre las cuales transcurren las películas elegidas: 1967, 1996. Es decir, entre el nacimiento del que se llamó Nuevo Cine Chileno y la actualidad. En primer lugar, puede verse que se omite todo el cine anterior.

A partir de 1967 surgió una nueva generación de cineastas: Raúl Ruiz, Helvio Soto, Miguel Littin, Aldo Francia, etc. No es ajena a esta eclosión el clima del Festival de Cine Latinoamericano organizado por el Cine Club Viña del Mar, iniciado con cortos y que desde 1967 se convierte en caldo de cultivo de este *Nuevo Cine* de notable y breve esplendor, hasta que el golpe de Pinochet lo aniquila y provoca el exilio de la mayoría de los cineastas.

Allí, en Viña, se vieron por primera vez, filmes como *Tres tristes tigres*, (1968) de Raúl Ruiz; *El chacal de Nahuel Toro* (1968-69) de Miguel Littin y *Valparaíso mi amor* (1968) de Aldo Francia. El Instituto de Cine de la Universidad Católica y la Cineteca Universitaria, fueron otros dos centros de formación para los nuevos cineastas. Mientras, un veterano como Kaulen muestra en *Largo viaje* (1967) que su línea es afín a los presupuestos más exigentes del nuevo cine que llega.

De modo que a partir de ese año, 1967, se suceden obras que transforman totalmente el subdesarrollado panorama anterior. Y *Tres tristes tigres*, del joven dramaturgo Raúl Ruiz –muy conocido entonces entre sus amigos por no terminar sus películas– es un logro brillante, con un lenguaje fílmico tan original como alejado de todo lo hecho hasta entonces. Fue el comienzo de un creador que indaga en aspectos humanos nacionales, pero con desarrollos tan audaces como sus puntos de vista no

convencionales. *Nadie dijo nada*, *La expropiación*, *El realismo socialista*, *La colonia penal* fueron hitos de su obra en Chile, amén de cortos y documentales. *Palomita Blanca* (1973) fue su última película hecha en su país. Fue rescatada hace poco, tras largos años de prohibición. Luego, tras su exilio, Ruiz prosiguió su carrera en Francia.

Otra obra importante de este nuevo cine que comenzaba fue *El chacal de Nahueltoro* (1968-69) de Miguel Littin, una punzante historia, de base real, que se convierte en un feroz ejemplo de la insensibilidad social. *La tierra prometida* (1974), que también se exhibió en este ciclo, fue terminada fuera de Chile su montaje y proceso técnico al exiliarse Littin.

Con este filme y los anteriormente citados, se cierra el breve pero brillante nacimiento de un cine chileno de gran valor. Lo que siguió fue uno de los episodios más singulares de la historia del cine: el cine chileno en el exterior.

La dictadura pinochetista obligó a exiliarse a prácticamente todos los cineastas que habían forjado el vital movimiento, salvo a los que asesinó entonces la represión. En el momento del golpe había cerca de una docena de largometrajes en proyecto, algunos ya iniciados, como *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán (sus tres partes, *La insurrección de la burguesía* [1973-1975], *El golpe de Estado* [1976] y *El poder popular* [1979] se han exhibido en la muestra) tuvo que terminarse en el exterior. Lo mismo sucedió con *La tierra prometida*, ya citada.

La Cinemateca Chilena (entonces en el exilio) destacaba las siguientes cifras: «Entre 1974 y 1983, los cineastas chilenos han producido en 17 países diferentes un total de 54 largometrajes (documentales y argumentales), 34 medimetrajes y 86 cortometrajes. Debe señalarse que paralelamente a estos filmes, realizadores extranjeros se ocuparon de la situación chilena en 54 películas»*. Irónicamente, estas cifras superan a la corriente producción del país, antes y después de ese período.

Entretanto, en el interior, la actividad fue nula durante varios años. Chile Films había sido saqueada, y desmantelados sus existencias y equipos; su último director, Eduardo Paredes, ejecutado. Muchos filmes desaparecieron o fueron destruidos (se cuenta que muchos negativos, cuando los militares ocuparon los estudios, fueron velados al abrir las latas de material virgen). Lo que quedaba fue entregado a la Televisión del Estado. En los estudios se rodaron –en esa época– algunos publicitarios y cortos de propaganda. En 1984 se rodó un primer largometraje, *El último grumete* (Jorge López) que exaltaba panfletariamente a los militares.

En este oscuro exilio interior, cortados los vínculos con los cineastas que trabajaban en el exterior, el video cumplió un papel inusitadamente

* Citado por Peter Schumann en *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires, 1987.

activo. No sólo se pudieron ver filmes prohibidos, como *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán; *Missing*, de Costa-Gavras; o *Alsino y el cóndor*, de Littin, sino que se filmaron numerosos videos contestatarios o documentales que por su sistema podían sortear la férrea censura. El cine publicitario fue otro canal alternativo para adiestrar a nuevos cineastas, la mayoría de los cuales conformarían la etapa actual.

El primer filme que trató el problema de los emigrados lo hizo Raúl Ruiz en Francia: *Diálogos de exiliados* (1974). Fue una obra polémica y desmitificadora, ya que –como en *La expropiación*, hecho en Chile antes del golpe– Ruiz trasciende el tema explícito para bucear en sus personajes, reales emigrados, para ofrecer su propia visión crítica. Luego, este realizador se volcó en su peculiar mundo paradójico, sin dejar a veces de tocar sus raíces, como en *El techo de la ballena*, (rodado en Holanda) donde se habla indistintamente en «chileno», francés, inglés y holandés; o en *Las tres coronas del marinero*, filmado en un fantástico Valparaíso.

Otros realizadores exiliados se mantuvieron en tema políticos, como Littin, que filma en México *Actas de Marusia*, en Nicaragua *Alsijo y el cóndor* (1982) y *Sandino* (1989) que fue una coproducción con Televisión Española. Helvio Soto (radicado en Francia) hizo tras su polémica despedida con *Voto más fusil* (1971), *Metamorfosis del jefe de la policía política* (1973), *Il pleut sur Santiago* (1975) y *La triple muerte del tercer personaje* (1981).

Prisioneros desaparecidos (1979) de Sergio Castilla, hecho en Cuba, y *Ardiente paciencia* (1983) de Antonio Skármeta, producido en Alemania Federal, que con su propio relato sobre Neruda y su cartero consigue un excelente filme, muy superior al reciente *remake* italiano sobre su obra. Dos muestras de cómo «desde lejos veía su país».

En el cerrado panorama interior, hay que mencionar a Silvio Caiozzi, con *Julio comienza en Julio* (1979), que narra la historia de una decadente familia terrateniente a principios de siglo. En 1990, ya en tiempos de mayor libertad, Caiozzi confirmó su talento con *La luna en el espejo*. Ambos filmes están en el ciclo y pudieron revelar la evolución experimentada en lo que podría llamarse una tercera etapa en el cine chileno: a la vez un renacimiento en mejores condiciones de producción y la gravitación de nuevos creadores junto a los veteranos que fueron regresando junto con la democracia.

A caballo entre dos épocas habría que situar *Imagen latente* (1987) de Pablo Perelman. Éste, muy cotizado director de filmes publicitarios, había realizado en 1974 –junto a Silvio Caiozzi– un largo titulado *A la sombra del sol*. *Imagen latente*, rodado en las postrimerías de la dictadura, traduce, con las imágenes que revela un fotógrafo, un ambiente opresivo, con *flashbacks* acerca de un hermano «desaparecido». Reali-

zada con apoyo del National Film Board del Canadá, fue prohibida –a pesar de su carácter sutilmente indirecto– en 1988. Pero fue liberada por el nuevo régimen democrático; el montaje se había completado en Canadá.

Hace algunos años, durante un coloquio con cineastas latinoamericanos realizado en la Casa de América, Ricardo Larraín (*La frontera*, 1990) comentó que cuando comenzaba a interesarse por hacer películas, no conocía nada de aquel legendario y no tan lejano nuevo cine chileno. Tuvo entonces el deseo de construir historias sobre memorias olvidadas o perdidas. Y también una reflexión –con distintos presupuestos– sobre un pasado que había dejado heridas no cerradas todavía. Este es un poco el sentido de *La frontera*.

El filme comienza con un viaje en coche hacia el Sur, que en apariencia es un amable recorrido donde los pasajeros toman fotos por el camino. Sólo gradualmente se asume que ese viaje es compartido por dos policías que llevan a un condenado a confinamiento. Las claves del extrañamiento tienen otras facetas, como la figura del viejo republicano español varado en esas islas sin olvidar tampoco su pasado.

En *Archipiélago* (Chile-España, 1992) Pablo Perelman describe una larga y compleja parábola donde se balancea entre el pasado (indios, conquistadores) y un presente lleno de claroscuros enigmáticos.

La historia presenta a un arquitecto –especialista en vivienda social– que asume tareas clandestinas después del golpe militar. Herido de un balazo mientras asiste a una reunión, el arquitecto cree vivir en Chiloé (tierra propicia a espectros y visiones) una aventura donde el mundo mágico de los indios se mezcla con el pasado y el presente.

También *Amnesia* (Gonzalo Justiniano, 1994) trata indirectamente la honda herida abierta por el «proceso» dictatorial. El filme narra en dos tiempos –el ayer y el hoy– de una guerra interna. Un soldado reencuentra al sargento que actuó como tirano y torturador en un lejano puesto del desierto. El oprimido desea y prepara su venganza, hasta que en el último momento renuncia a ella. Evidente parábola que elige el perdón de los culpables, fue muy discutida por su tesis algo ambigua. El mismo director hizo en 1990 *Caluga o menta*, historia de adolescentes que entran en la delincuencia y la marginalidad, que también fue incluida en el ciclo.

Estos filmes, pertenecientes todos a realizadores recientes, parecerían indicar que las memorias del traumático período dictatorial no se han saldado todavía, como muestra *La estación del regreso* (Leonardo Cocking, 1987), una película menor pero interesante que alude a los confinados por razones políticas, en este caso en los desiertos del norte.

Faltaría ver ahora cómo asumen el tiempo dos autores fundamentales del período anterior: Miguel Littin y Patricio Guzmán.

Del primero pudo verse *Los náufragos* (1994). Ésta parece una reflexión madura sobre ese paso del tiempo: un hombre regresa a su país tras veinte años de ausencia. Hay entonces un largo paso de años donde ha perdido todo contacto; éste es el verdadero tema del filme. Al reencontrarse con las imágenes de la infancia, se producirá un choque existencial profundo, una mezcla de secuencias del pasado más reciente, de un presente que resulta a la vez lejano y extraño, de las pesadillas que se unen a la realidad.

Y entre todo, una historia de encuentros y desencuentros. La tesis, se ha dicho, se que «sólo es posible asumir el presente a partir de reconocerse en el pasado».

En cuanto a Patricio Guzmán, cuya *Batalla de Chile* fue el testimonio directo y fundamental de un trágico momento histórico, realizó en 1992 una historia (documental) de América Latina desde el punto de vista religioso, describiendo esa religiosidad –popular– desde el siglo XVI en adelante: los mitos precolombinos, la también traumática llegada de los europeos, el sincretismo y la actual teología de la liberación. El filme –*La cruz del sur*– es otro documento de gran interés.

En este panorama hubo también dos ausencias que podrían haber dado un ángulo diferente del cine chileno: los que en apariencia se han integrado en ámbitos europeos: Raúl Ruiz y Valeria Sarmiento. No llegaron copias de dos filmes anunciados: *Fado, majeur et mineur* (Raúl Ruiz, 1994) y *Amelia López O'Neill* (Valeria Sarmiento, 1990).

La película de Ruiz es una coproducción franco-portuguesa protagonizada por Jean-Luc Bideau, conocido aquí por aparecer en varios filmes de Alain Tanner y que en esta ocasión (no lo hemos visto en ningún otro lugar) no parece haber alusiones a Chile. No es el último trabajo de prolífico Raoul Ruiz –los franceses ya se lo han apropiado lingüísticamente– ya que una película suya participó en el último Festival de Cannes.

Amalia López O'Neill, coproducción entre Chile, Suiza y Francia, sí tiene un curioso entramado de época situado en Valparaíso y que está centrado en el personaje casi mítico de Amalia (interpretado por la española Laura del Sol). El complejo argumento, aparentemente melodramático, pertenece a Raúl Ruiz. Valeria Sarmiento, esposa y habitual montadora de las películas de Raúl, ha realizado filmes en Costa Rica y Portugal.

La situación actual del cine chileno en el contexto iberoamericano es bastante peculiar. La producción es escasa por obvias razones: un mercado interno reducido y una infraestructura que nunca fue sólida, no le permiten ampliarse. No se han concretado, además, las propuestas de una legislación cinematográfica que facilite el desarrollo de protección y fomento para la continuidad de una labor de producción y distribución.

Por otro lado, hay un notable potencial creador, que se manifestó en la referida década del sesenta. No es frecuente, más bien raro, que nazca un cine renovado en sus supuestos estéticos y de examen crítico de su ámbito vital, con las pautas habituales de la industria comercial. En Chile, como en otros países de América Latina, los principios motores de la expresión cinematográfica fueron la identidad cultural y los problemas de su entorno. El modo de difundir los resultados era algo que se dejaba para más tarde.

Sin duda, el legendario Festival de Viña del Mar, cuyo animador fue Aldo Francia (realizador también de filmes como *Valparaíso mi amor* y *Ya no basta con rezar*, generosos y testimoniales) fue un caldo de cultivo esencial para fundamentar las líneas conceptuales y formales del comienzo. Por cierto, esos festivales fueron el lugar de encuentro y de intercambio para muchos cineastas jóvenes de otros países que también estaban en similares proyectos.

Como un ejemplo de la probable vitalidad que reanuda el cine chileno, la muestra denominada «Chile de corto y de largo», incluyó una serie de cortometrajes, la mayoría de los cuales son recientes y exhiben las inquietudes de los jóvenes que se inician. Excepcionalmente, hay dos que no se ajustan a esta cronología: *Los ojos como mi papá* (1979) que Pedro Cháskel –uno de los pioneros del Nuevo Cine de los 60 y dedicado sobre todo a la difusión universitaria– realizó en Cuba como conmovedor documento; *Crónica del salitre* (1971) es un documental dirigido por Angelina Vázquez que muestra la militancia esperanzada de los tiempos de la Unidad Popular. Este último tiene un rasgo patético a la distancia: la fotografía era de Jorge Müller, un cineasta asesinado durante la represión desatada por el golpe militar.

Resulta muy interesante –y oportuna– esta selección del tan poco conocido cine chileno en momentos en que las condiciones políticas y económicas del país parecen permitir que se consoliden las posibilidades de una producción más estable. En general, la elección de los títulos (salvo algunas ausencias, a veces probablemente involuntarias) es amplia y justificada. No faltaron algunos filmes ya clásicos y fundamentales de los años 60; otros que muestran la penuria interior y la sorprendente producción en el exilio; y, por fin, las recientes etapas de transición y que abren el paso de nuevos cineastas al futuro. Cabe esperar, según las muestras, que el Nuevo Cine y el novísimo, se proyecten en otros recuerdos, los recuerdos del porvenir.

José Agustín Mahieu